

# ESTANCARSE O AVANZAR: VISIÓN SUBJETIVA DEL CAMBIO PRODUCIDO EN EL TEATRO CHILENO A FINES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL SIGLO XXI

---

Ana Harcha C.

Santiago de Chile, 17 de febrero de 2002.

FERNANDO: ESCRIBE AHÍ QUÉ ES LO QUE DESEAS EN LA VIDA.  
*EL MUCHACHO, WILMAR, SE SONRÍE Y COMIENZA A ESCRIBIR. FERNANDO AGARRA  
EL PAPEL Y LEE DIFÍCULTOSAMENTE.*

FERNANDO: UN PAR DE ZAPATILLAS... ¿QUÉ DICE AHÍ?

WILMAR: REEBOK.

FERNANDO: AJÁ... UN PAR DE ZAPATILLAS REEBOK. ¿Y QUE MÁS?

WILMAR: ROPA INTERIOR CALVIN KLEIN, UNOS JEANS (NO SÉ QUÉ), UNA  
HELADERA WHIRPOOL PARA MI MAMÁ...»

*LA VIRGEN DE LOS SICARIOS.<sup>1</sup>*

Hace unos días, como muchas veces, he entrado al cine. En un momento de la película, ambientada en Medellín, Colombia, uno de los personajes pide a otro que escriba en una servilleta de papel lo que quiere de la vida. El personaje cuestionado entonces escribe lo que desea y anota: «un par de zapatillas Reebok». El personaje que ha interrogado insiste y agrega: «¿Y qué más?» Y el cuestionado responde algo así como: «Ropa interior Calvin Klein, unos jeans no sé qué, una heladera Whirpool...»; y la película continúa la acción en un tono realista, violento, desencantado, lejos de las moralinas. Y yo salgo del cine angustiada. Por la violencia, por las relaciones humanas, por la soledad, por Occidente (que es lo que conozco), por Latinoamérica, por Chile, por mí, y un poco por todo. Y en medio de esto debo pensar en escribir sobre «el estancamiento en las estéticas de dirección de los directores chilenos de los noventa». Y me pregunto si esto sirve o le importa a alguien. Si esto que hago ayuda a algo o a alguien, más que a mí y mi protegido ego. Trato de encontrar un sentido. Algo que lo justifique. Creo que sin duda es más fácil decir que no existe. Entonces, invento uno que trataré de vislumbrar en estas páginas describiendo un pedazo de la historia teatral de mi país en los últimos años, exponiendo

ciertas ideas sobre el panorama que hoy vive el teatro en Chile, y dando una visión de cómo creo que ese panorama adquiere una razón de ser en medio de una sociedad (de la que soy parte, tampoco me voy a hacer la santa) cuya única dirección para escapar de la angustia de vivir parece consistir en acumular cosas y cosas y más cosas, cueste las heridas que cueste.

### ***Uno: los rebeldes acomodados***

Hoy en día en mi país es posible ser espectador de un florecimiento importante de textos de autoría nacional, que se presentan en las salas ante un público especializado y real no acostumbrado a hacerse parte de un evento con esas características.

Cada vez que hable del teatro en Chile, deberá entenderse que estoy hablando del fenómeno teatral en Santiago de Chile (puesto que del resto del país es casi imposible hablar, porque se desarrolla muy irregularmente, sería todo un tema nuevo a tratar, que no cabe esta vez aquí), que ha generado algún tipo de marca importante en el plano del desarrollo artístico del lenguaje teatral, y que, por lo tanto, estoy dejando al margen todo el tema del teatro escolar, universitario, didáctico o comercial (*bussines theatre*).

Sin hurgar demasiado en el pasado, aclaro que durante mucho tiempo el público teatral en mi país debió someterse estrictamente a ser espectador de las obras clásicas, puesto que la represión de la dictadura (Pinochet y sus chicos malos) impedía realizar cualquier manifestación artística fuera de lo políticamente conocido y correcto. Excepciones a esta regla lo constituyeron el trabajo realizado en el *underground* más *underground* de la ciudad, por Ramón Griffero y su Teatro de Fin de Siglo, y el trabajo de grupos callejeros como el TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo), dirigido por el recién fallecido Andrés Pérez Araya.

En vísperas, y con la llegada de la democracia, principios de los noventa, comienzan a aparecer una serie de grupos teatrales que desarrollan un trabajo teatral más abierto y experimental, descubriendo poéticas personales de expresión que incluyen la formación de compañías estables, en algún que otro caso la aparición del dramaturgo en el interior de éstas, y muy fuertemente el surgimiento de la figura del director; amo y señor de los principios temáticos y formales que guían al grupo. Destacan entre éstos El Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez Araya; el teatro La Memoria, dirigido por Alfredo Castro; el Teatro del Silencio, dirigido por Mauricio Celledón; el teatro El Bufón Negro, dirigido por Alejandro Goic (quienes además trabajan establemente con el dramaturgo Benjamín Galemiri), y RKO Fábrica de Sueños, dirigido por Víctor Carrasco, entre otros.

Durante la década de los años noventa estas compañías, unas más temprano que las otras, realizan fundamentales avances en términos de los temas y las estéticas que postulan y trabajan, nutriendo el imaginario teatral del país como no se había visto en los últimos diecisiete años. El teatro en Chile comienza a verse facturado con gran precisión, aparece el teatro conceptual, de calle, de circo, de movimiento, de texto, todos de gran calidad, y es además posible reconocerlos y diferenciarlos. Cada uno de estos grupos comienza a consolidarse, entre comillas, siempre identificados cada uno de ellos con su director; y esta consolidación se manifiesta en fenómenos



*Perro, d'Ana María Harcha, al Teatro Al Pitruqué Style, 2000.*

como las giras de algunos de ellos fuera del país, el trabajo de ellos en los espacios teatrales oficiales del país, el trabajo de sus directores o algunos de sus actores fuera de sus propias compañías en montajes de otros teatros, como los universitarios (nacionales).

Cada montaje que se puede ver de cada uno de estos grupos tiene una firma: la de su director. Cada montaje posee la estética y la temática de la firma: la de su director. Y comienzan a aparecer los herederos de cada uno de los diferentes estilos, que a su vez generan otras compañías, ninguna tan sólida como las del modelo inicial.

Entonces comienza a ocurrir el desastre.

Lo que hace diez años planteaba un redescubrimiento del fenómeno teatral se convierte en lo oficial. Varios de los directores que en sus discursos iniciales planteaban la validez de la experimentación ahora pontifican sobre sus propios trabajos (o los que más se les parecen) como la única verdad; otras compañías, en vista del éxito que alcanzan algunos de sus miembros, se disgregan en la realización de otros trabajos (como la televisión); otros se instalan fuera del país, y de esta manera, el acceso del público chileno a sus nuevas obras sólo se hace posible cuando la compañía viene de visita, lo que dificulta en extremo el diálogo con los creadores.

Por supuesto, existen las excepciones, en medio de todo esto: el Gran Circo Teatro continúa, con más de la mitad de su elenco original cambiado, pero sí desarrollando permanentemente la visión del teatro que transmite su director, *el Pérez*, de un teatro espectacular y popular, que se mantiene conectado con el público chileno.

Alfredo Castro, tan revolucionario defensor de la creación nacional a principio de los años noventa declara en 2001 que los textos chilenos son malos, que no hablan de nada y que si él va a hacer una obra toma a Heiner Muller o Koltés, y si no, mejor no. Patético a mi parecer. Y no es el único que difunde esas barbaridades. La crítica local se encarga de destruir todo lo que no esté oficialmente asumido y de darle mucho espacio a las modas autorales que provengan de fuera, conservadoras y más rebeldes. Pero de todos modos, clásicos del teatro contemporáneo (Williams, Reza, Mamet, Albee, Chaurette, Koltés, Muller) que difunden sin siquiera comprender a cabalidad la propuesta textual que encierran estos textos, puesto que cuando aparece una obra chilena que roza formalmente alguno de los estilos más radicales de estos autores, como podría ser un Muller o un Koltés, le califican inmediatamente de hermética y fragmentaria, como condición negativa. Con visiones como estas últimas, el único camino que queda es la pérdida de la identidad artística e histórico-social de un país, y realmente no es justo que el espectador se instale a ver historia del teatro contemporáneo europeo sobre las tablas, sin poder reconocer directamente lo propio.

El aporte de la década de los años noventa no da para más. La visión sobre la puesta en escena se estanca, se disgrega, no fructifica.

Durante este período del que he hablado, muchos de los que hoy son catalogados de dramaturgos jóvenes son espectadores, y por supuesto al comenzar a trabajar sus propios textos buscan apoyo en los directores ya consagrados. A través de concursos, como la Muestra Nacional de Dramaturgia, muchas veces los «consagrados» deben enfrentarse a la dirección de los textos de esta nueva generación de autores que brotan por aquí y por allá y que son premiados en este tipo de eventos. Muchas veces la experiencia no toma buen cuerpo. A veces es porque los textos no están lo suficientemente maduros para dejar clara su propuesta textual, y muchas otras veces la «mano» del director borronea totalmente lo que es el texto. El resultado es de un alto grado de incomunicación entre la generación de principios de los años noventa y la de principios del 2000. Cambian los temas, y en los temas que se mantienen cambia fuertemente la forma de tratarlos. No está de más decir que la ironía aparece como una fuerte herramienta de construcción teatral en los autores actuales.

Ante este panorama, algunos nos hemos encontrado con la necesidad y la aventura voluntaria de hacernos cargo de una propuesta teatral integral, convirtiéndonos en directores de nuestra dramaturgia, por estar —y lo digo sin pudor— proponiendo una escritura dramática que desde el texto cuestiona radicalmente los conceptos conocidos oficialmente en los últimos años en nuestro país, como representacionales.

## Dos: oponerse y proponerse

Que no se malentienda: cada uno de los dramaturgos o directores jóvenes que existen en Santiago en este momento conocemos y hemos sido influenciados (más o menos, según las preferencias personales) por los teatristas de los años noventa y por los hitos de la historia del teatro contemporáneo occidental. Reconocemos esto como un hecho concreto, lo aprovechamos y lo respetamos. Lo que no aguantamos es que nos tengamos que quedar devotos de esas visiones. Y no por estúpida rebeldía adolescente, sino por todo lo contrario. Porque tenemos que aprovechar toda la información que caiga en este fin de mundo para seguir desarrollando nuestros lenguajes; sin embargo, esta acción sólo adquiere sentido si no olvidamos nuestra raíz, que se traduce en identidad nacional y que para muestra podría incluir ingredientes como en una receta de cocina: unos 200 gr. de desarrollo tecnológico, unos 2 kilos de miseria, unos 1.500 gr. de desigualdad social, 1 kilo de cultura indígena original, 3 kilos de tradiciones folklóricas, exceso de Iglesia católica, varios litros de talento para tomar alcohol, pastel de choclo, cazuelas, unos buenos atrasos, una memoria olvidadiza, un afán de ser parte del mundo, miles de detenidos desaparecidos, bellos paisajes, no ley de divorcio, exceso de madres solteras, fiestas tecno, pascuenses, muchas horas de dibujos animados dentro de la memoria, etc., etc., etc. Que se traduce no sólo en temas, sino también en una lógica para construir-deconstruir historias.

La propuesta entonces es: oponerse al estancamiento y proponer desde todo el arsenal que llevamos dentro.

Obviamente sería más fácil seguir la corriente del sistema teatral y callar ante la palabra sacra de quienes toman las decisiones culturales, y acomodar un poquito el texto, no incomodar, no ocupar sus espacios. Las obras se pierden en un sistema cultural, no creativo. Y conozco gente que no está haciendo eso. Y es de eso de lo que más quiero hablar en estas hojas, porque es gracias a esas personas que están vivas y llenas de energía que también tomo fuerzas para seguir haciendo lo mío y escribiendo esto. Si no, pondría un punto final ahora mismo.

¡Llegó la hora de las definiciones!... Entendamos la vieja palabrita *vanguardia* en los términos definidos por don Joseph Beuys: «Se trata de una intención real de una minoría en contra del uso general, de los hábitos en los comportamientos estilísticos y formales. Es el comienzo de una alternativa. Es por tanto, en primer lugar, la iniciativa de algunos. Una minoría que forma una especie de punta que avanza en otra dirección para escapar a la situación presente. Ese es mi concepto de vanguardia.»

«...especie de punta que avanza en otra dirección...», retumba en mi cabeza. Y es que veo que quienes están trabajando de una manera más total dentro del teatro chileno están marchando en otra dirección. Esta otra dirección no se relaciona solamente con el lenguaje teatral que se desarrolla sobre el escenario, en reacción a las estéticas planteadas por la generación anterior, sino con una idea más completa de lo que significa el oficio teatral y el rol del creador (entiéndase autor, director, actor, diseñador...)

Veo cómo existe en la generación a la que pertenezco, post 1970, la necesidad de poéticas teatrales. No de autores o directores o actores que trabajen sólo para ellas. De alguna forma tiene que ver con un entendimiento más generoso del acto teatral. No firma un director, ni un autor, sino un grupo. Un grupo que comparte un punto de vista, que reconoce que necesita y

depende del otro para trabajar mejor, y no de cualquier otro, sino de un otro con el cual se está comprometido en la acción teatral. Un fuerte antecedente de esto es el grupo de teatro La Troppa (que se hace muy conocido, incluso internacionalmente, a finales de los noventa). Y entre los nuevos el teatro La María, La Patogallina, B&H Co., Anderblú, el Teatro del Vacío, el teatro El Hijo.

Es real el aumento de dramaturgos chilenos en los últimos años. Es positivo. Creo que el siguiente paso debiera progresar hacia el aumento de número y de la solidez de compañías que den vida a esos nuevos textos.

Esta generación toma conciencia de la necesidad de comprometerse con el otro en la generación de un discurso artístico. Porque el teatro no podemos hacerlo solos, ni fuera de los otros. Por lo menos es de eso de lo que hablamos los que hoy trabajamos cuando nos reunimos. Porque sabemos que trabajamos diversamente, pero también sabemos que lo que cobra más sentido en este trabajo es la búsqueda de la generación de lazos sólidos entre creadores, que se traduce en la entrega de un discurso escénico coherente a los demás. Porque se crea un lenguaje común, que se entrega puro al espectador.

La imagen del director amo y señor no alcanza. Del autor palabra sagrada, tampoco.

Curiosamente quienes forman parte de las compañías recién mencionadas, no sólo trabajan al interior de sus compañías como autores, directores o actores, sino también forman parte de redes de generación de espacios para el fomento, discusión y encuentro de creadores y público sobre lo teatral. Organizan festivales, concursos, ciclos de teatro en pequeño formato, de teatro «joven», de lecturas dramatizadas, mesas de discusión...; algunos colocan libros a la salida de las obras en donde el público puede anotar alabanzas o reclamos, que luego son analizados por los miembros del grupo.

Críticos y autocríticos.

No estoy hablando de un fenómeno general del teatro chileno. No vayan a creer que este es el paraíso de la creación consciente. Estoy hablando del teatro que hoy en día veo que crece y aporta, del teatro del cual me siento parte y del que quiero desarrollar. Del que me da fuerzas para escribir.

Estos grupos de teatro somos denominados teatro alternativo o joven. Nosotros no nos calzamos clasificaciones, simplemente hacemos lo que nos parece que es lo obvio que hay que hacer. Hay una marginalidad en las propuestas, en los públicos que se impactan y en los espacios que ocupamos. Obviamente no somos los grupos éxito de taquilla que se pueden encontrar en la cartelera local. Hay una marginalidad porque el trabajo se sale de la norma oficial, pero no hay una búsqueda de refugio en esta marginalidad que justifique hacer cualquier cosa mal hecha. No hay justificación en ella. No hay un trabajo sólo para unos entendidos en teatro. Por nosotros, que pudiéramos sacar todo el partido posible de los sistemas oficiales a favor de nuestros discursos. Si podemos ocupar el Teatro Nacional, la plaza de la Constitución o el gimnasio de Chunchuco, no cabe duda de que lo vamos a hacer, claro está que para hacer lo nuestro. Porque creemos que es importante difundir lo que estamos haciendo, aquí y en la quebrada del ají.

Como creadores es importante hacerse cargo de esto, que quizá sin pensarlo mucho en sus inicios, comenzamos a realizar. Me gustaría que no se detuviera. Sino al revés, que creciera cada vez más.



*Tango, d'Ana María Harcha.*

Debemos trabajar por este teatro de vanguardia que propone nuevos lenguajes y nuevos sistemas de desarrollo del teatro. Me parece que una acción menor sólo se convierte en relleno de los anales del teatro chileno.

Debemos trabajar por un teatro que se involucre profundamente con el sentido del tiempo. Por un teatro propio, particular; inseparable de su época y su contexto. Porque el teatro es también un asunto de contexto. En medio del caos de la globalización-colonización, el valor y la riqueza de lo local es un asunto fundamental. Hablo de trabajar y ser conscientes de cómo enfrentamos al tema de la palabra escrita en el teatro, del montaje escénico, de la formación de compañías que trabajen coherentemente por la construcción de un lenguaje teatral y no por la fabricación de obritas hechas a la carta. Hablo de reinventar formas de comunicarse con el público, un público que tiene su labor; que debe ser activo, que tiene que sentir; pensar; discutir y ojalá hacer. Debemos desarrollar una imaginación llena de coraje. Debe ser una poética. De fondo y forma. Implica respeto por el pasado, trabajando en el presente y apostando por el futuro que quisiéramos vivir. Debemos creer que se puede hacer. El teatro debe abrir nuevas puertas ante lo que hasta hoy está establecido en el plano de lo cultural y artístico.

Todo esto que he dicho, lo proclamo y me lo repito a diario.

El arte no puede ser conservador; al menos no el que vale la pena hacerse.

Tiene mucho más que ver con un ejercicio constante que con un acto de magia. Se parece más a andar en bicicleta cada vez mejor, que a la caída de una musa sobre las narices. El verbo que saca premio es *hacer*.

Volviendo a las palabras del principio y metida como estoy y estamos todos en este paraíso terrenal en donde demasiada gente todavía se muere de hambre, en donde las personas explotan en las guerras como si estuviéramos jugando en un computador, en donde el sida se expande y los menos son capaces de hablar de esto, en donde la torta mundial está demasiado desparejamente repartida, en donde el verbo *tener* se ha convertido en el mejor conjugado, ¿puede realmente importar que nos detengamos a hablar de esto? Obviamente es prioridad solucionar de una vez que cada uno de los seres que habitan este planeta pueda optar diariamente al menos a comer tranquilo. Un poco más tarde, el teatro puede ser (al menos por un rato) un espacio vital dentro del alma del ser humano, para reencontrarlo con su humanidad, con su dignidad, con la capacidad de emocionarse y llorar-reírse un poco de sí mismo.

### ***Tres: una cita al viento***

[...] sinceridad, no como un acto de fuerza, sino como una meta, como proceso con posibilidades de aproximación en pequeños pasos que llevan a un terreno desconocido, que permiten hablar de un modo más fácil y libre, de un modo aún inimaginable, abierta y sobriamente sobre la realidad, por tanto también sobre el pasado. Cuando pierdas el hábito esterilizador de no decir exactamente lo que piensas y de no pensar exactamente lo que sientes y quieres decir realmente. Y de no creer lo que has visto. Cuando las seudoacciones, los seudodiscursos que te vacían por dentro sean imposibles y se vean reemplazados por el esfuerzo de «ser» exactamente [...]

*Muestra de Infancia, de Christa Wolf*

### ***Cuatro: una cita lanzada bajo el smog de mi ciudad***

Uno sabe por qué hace lo que hace.

Rodrigo Achondo, director de la Compañía Anderblú



*Cinco: el comienzo de este fin*

Mirando directamente a la cámara quisiera mandar un saludo a Francisca Bernardi, Rodrigo Canales, Loreto Leonvendagar, Francisco Ossa, María José Parga, Mariana Muñoz, Claudia Yolin, Chelo Parada, Alexis Moreno, Braulio Martínez, Alexandra Von Hummel, Pedro Jiménez, Muriel Miranda, Alvaro Viguera y compañía, Cristián Soto, B&H Co., La Patogallina, Teatro del Vacío, teatro La María, Anderblú, teatro El Hijo, ADN, Galpón 7 y demás amigos.

## Seis: el fin

También quisiera mandar un saludo a todos los que se niegan a ver lo obvio:

[illegible]

Siete: post data

Continuará en el próximo capítulo.

NOTA

1. *La Virgen de los sicarios*, 2000. Dirección de Barbet Schoeder, guión de Fernando Vallejo. La cita que aparece aquí no está sacada del guión oficial, sino sólo de mi visión de la película. Por lo tanto, no es un fiel reflejo del diálogo que plantea el autor; aunque sí la idea nuclear: